inter danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 28

enero | 2016

FOTOGRAFÍA: CARLOS QUEZADA

ENERO 2016

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Alejandra Adame Romero
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
GILLES JOBIN QUANTUM
FOTÓGRAFO, JOSÉ LUIS PÉREZ CENDEJAS

EDITORIAL

"El arte comercial es mucho mejor que el arte por el arte"
Andy Warhol

YA SEA COMERCIAL O NO, sería quizá cuestionable remitirnos a una disyuntiva tan simple como "mejor" o "peor" para calificar certeramente el valor del arte (en nuestro caso la danza). En ambas podemos encontrar eficiencia y virtuosismo, pero también creatividad. Lo que tal vez haría la diferencia son la *perspectiva* y la *intención* con las que una y otra se producen, y esa diferencia de 180 grados las convierten en dos caras de la misma moneda, diferentes una de la otra, pero siempre unidas entre sí.

En este número de INTERDANZA tocamos los dos extremos: desde la danza en los medios masivos hasta la danza-acción en el perfomance; desde la danza en los libros que circulan entre nosotros provenientes del extranjero hasta la historia de la construcción de un movimiento regional de danza en nuestro propio país. El inicio del año 2016 se nutre así de los vastos terrenos en los que habita la danza.

A partir del análisis de la pieza *Shirtology* del coreógrafo francés Jérôme Bel, las exploraciones coreográficas actuales que han abandonado la dramaturgia tradicional son el enfoque de la revisión a cargo de Silverio Orduña Cruz.

Hildelena Vázquez presenta su trabajo sobre los antecedentes de la danza en Baja California, mientras que Angélica Íñiguez documenta la presencia de la danza en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Finalmente, Carmen Bojórquez escribe sobre la danza y su difusión masiva en la televisión.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 QUITARSE UNA CAMISETA ES DANZA
POR **SILVERIO ORDUÑA CRUZ**

10 ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA EN MEXICALI
POR **HILDELENA VÁZQUEZ**

16 DE LA PALABRA: DIARIO DERIVADO DE UNA REFLEXIÓN SOBRE LENGUAJE EN LA DOCENCIA Y CREACIÓN DE LA DANZA
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

22 LA DANZA EN LA TELEVISIÓN
POR **CARMEN BOJÓRQUEZ**

ICONOGRAFÍA

28 TEATRO DE LA DANZA. 2015

QUITARSE UNA CAMISETA ES DANZA

POR **SILVERIO ORDUÑA CRUZ**

María Jesús Pérez está insatisfecha. De acuerdo con esta usuaria de YouTube, la pieza *Shirtology* [1] del coreógrafo francés Jérôme Bel no tiene nada de artística. "¿Y este, qué clase de artista es con sóilo quitarse camisetas? No le veo el arte", comentó agredida en el canal de videos del conjunto de galerías Tate, de Reino Unido. Enfrentarse al arte contemporáneo sigue siendo complejo y el asunto se complica más si las obras no son objetos sino acciones. ¿Qué pensará María Jesús si se entera que lo que vio en la red es una danza?

En un programa curatorial de 2012 que incluía propuestas performáticas para ser difundidas únicamente por internet, la galería Tate Modern de Londres montó en una de sus salas la pieza *Shirtology*, del coreógrafo Jérôme Bel (Montpellier, 1964). La videograbó para ser transmitida en vivo a través de la red y decidió colgarla en su canal de videos para que el público pudiera consultarla virtualmente.[2] Con esta hazaña la danza entró en uno de los espacios de arte contemporáneo más relevantes del circuito internacional.

Compuesta en 1997, *Shirtology* es una pieza coreográfica que cuestiona, a partir de la desaceleración y la inmovilidad, el fundamento cinético de la danza. Consiste en la acción de un *performer* que entra al espacio escénico vistiendo varias camisetas al mismo tiempo y, como acto contiguo, va quitándose una por una. Sucede una vinculación lingüística en la acción coreográfica de desvestirse, pues las prendas están estampadas con elementos verbales e imágenes, generalmente de tipo publicitario y comercial, que son interiorizadas por el intérprete y trasladadas a su corporalidad, a partir de la capacidad expresiva de su cuerpo: hacer y decir a la vez. Sin el uso de trayectorias largas o secuencias de movimiento complejas, prolongadas y espectaculares, el *performer* habita un espacio reducido y un trazo coreográfico muy simple. Apenas unos cuantos pasos a su alrededor.

Algunas exploraciones coreográficas actuales han abandonado paulatinamente su interés en lo emotivo y la dramaturgia tradicional para asumir inquietudes por los conceptos, característica que el filósofo Umberto Eco asigna al arte producido a partir de la segunda mitad del siglo xx. En el ensayo "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", publicado en 1963, Eco afirma que "el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de carácter intelectual".[3]

Para Eco las obras de arte dejaron de apelar un efecto directo en las sensaciones y empezaron a impulsar una relación reflexiva supeditada al campo de las ideas y los conceptos. Contrario a las explicaciones conservadoras y autoritarias que vaticinaban la decadencia y el fin del arte, él consideraba que en realidad sucedía el fin de una forma determinada de arte, aquella relacionada con la concepción del placer estético basado en la intuición y la vibración del sentimiento causado por la experiencia con las obras.

El investigador André Lepecki explica que *Shirtology* "exhibe el imponente archivo lingüístico y visual que nos rodea constantemente, un archivo que todos usamos y exhibimos como tantas otras órdenes invisibles, un archivo que forma parte de nuestra subjetividad y nuestra imagen corporal en la sociedad del espectáculo".[4] El tono de la pieza de Bel es irónico al presentar la capacidad cómica del *performer* y de la situación: la simpleza de quitarse varias camisetas. Sin embargo, la crítica al sistema capitalista y a la formulación tradicional de la danza como la disciplina del flujo constante de movimiento aparece de forma simultánea.

Cuestionar el movimiento como el elemento estructural de la danza es criticarlo también como fundamento de la modernidad. Las propuestas coreográficas que actúan bajo la condición de inmovilidad o de la desaceleración del movimiento apelan a la acción política de criticar a la propia disciplina pero también al mundo organizado en donde lo cinético atraviesa lo político, lo económico y lo social. Por lo tanto, según sostiene Lepecki, "cualquier danza que ponga a prueba y que complique su acto de presencia y el lugar donde establece el terreno de su ser, sugiere para los estudios críticos de la danza la necesidad de establecer un diálogo renovado con la filosofía contemporánea".[5] Es en este contexto en el que el ejercicio dancístico reivindica su compromiso con la reflexión teórica más que con un efecto sensual, emotivo y espectacular. ∎

FOTOGRAFÍA: JERÓME BEL

1 https://www.youtube.com/watch?v=wJErLyEGJ8E

2 érôme Bel – BMW Tate Live: Performance Room: https://www.youtube.com/watch?v=CQotVAy5_5s.

3 Umberto Eco, "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", en *La definición del arte*, Barcelona: Destino, 2001, p. 267.

4 André Lepecki, *Agotar la danza*. Performance *y política del movimiento*, España: Centro Coreográfico Galego, 2008, p. 103.

5 *Ibidem*, p. 20.

1992 / ELEGY

1986 / ESPIRAL, ESPIRAL QUE EL DE MOÑO VA A PASAR
FOTÓGRAFO: ROBERTO AGUILAR

ANTECEDENTES DE LA *Danza* ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA EN MEXICALI

POR **HILDELENA VÁZQUEZ**

De acuerdo con Gabriel Trujillo, escritor y cronista bajacaliforniano, los primeros indicios de la existencia de un campo dancístico en Baja California ocurren en Tijuana, cuando en la década de los sesenta aparecieron algunas academias y escuelas, entre las que destaca la escuela GLORIA CAMPOBELLO, fundada en 1963 por la maestra Margarita Robles Regalado, y que continúa hoy vigente. Asimismo, en la Casa de la Cultura de Tijuana el maestro Antonio Galindo inició un taller de danza moderna y en 1971 fundó y dirigió el BALLET CONCIERTO DE TIJUANA.

En la ciudad de Mexicali, fue durante el sexenio de Milton Castellanos Everardo (1971- 1977), cuando las artes recibieron un fuerte impulso por parte del gobierno estatal, gracias a la construcción y habilitación de una serie de espacios que fueron determinantes para su desarrollo, como es el caso de la Casa de la Cultura (CCM) en 1974 y el Teatro del Estado en 1977.

En 1975, la señora Lorenza de Vildósola –conocida como Flor, quien dirigía la recién habilitada Casa de la Cultura y cuya gestión es reconocida como una de las más fructíferas de esa institución– le extendió una invitación a la bailarina y maestra Rosa Luz Gispert, proveniente del Distrito Federal, para hacerse cargo del área de danza. Formada inicialmente en el BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO (dirigido por Amalia Hernández) y después en el BALLET INDEPENDIENTE de Raúl Flores Canelo, la maestra Gispert hizo contacto con Mexicali a través Román Martínez, bailarín de danza folclórica, quien asistió en el Distrito Federal a los cursos que promoviera la Secretaría de Educación Pública para los maestros de educación artística del país y en los que Gispert impartía las clases de danza. De 1975 a 1980 ella se hizo cargo de las clases de ballet en esa institución: "Yo manejaba los tres disciplinas, porque con Amalia (Hernández) nos daban mucho clásico, y con Flores Canelo estudiaba el contemporáneo... aunque yo empecé realmente con folklor". (Rosa Luz Gispert, comunicación telefónica, 12 de agosto de 2014).

Entre algunas de sus alumnas más destacadas ella recuerda a Martha Mirna Márquez y Verónica Gaytán, quienes serían después integrantes fundadoras del grupo PARALELO 32, pero que en ese momento sólo contaban con 12 y 7 años de edad, respectivamente. En ese entonces, a finales de los años setenta, la danza contemporánea en Mexicali era realmente una novedad y no contaba con adeptos. La maestra Gispert recuerda: "Una vez fue a Mexicali el grupo de Flores Canelo y presentaron la pieza *Año Cero* y al final había un desnudo de todos los bailarines. Pues a muchos de mis alumnos (sus papás) los sacaron de clase porque "¡cómo iban a hacer eso!" A mí me sorprendió mucho, porque se suponía que estábamos en la frontera y tenían una mente más abierta" (*ídem*).

Al poco tiempo de partir la maestra Gispert en 1980, llegó a Mexicali Beatriz Cecilia, bailarina y actriz, también proveniente de la ciudad de México, quien asumió por un breve periodo la responsabilidad de los cursos en la CCM, y junto con Rodrigo Solo ayudó a gestionar y producir algunos eventos de danza, mayor-

mente orientados a la danza jazz. Su permanencia en la ciudad fue corta, ya que partió de Mexicali para instalarse en Los Ángeles, California y después en México, D.F.

Invitada al igual que Gispert por la señora Vildósola, ese mismo año llegó a Mexicali Carmen Bojórquez para asumir la impartición de clases de danza en la CCM, una vez que Beatriz Cecilia dejó la institución. Carmen retomó el trabajo que iniciara la maestra Gispert y al poco tiempo formó un grupo con algunos de sus estudiantes más destacados. Le llamaron FORO 7, debido a que eran siete integrantes que oscilaban entre los 11 y los 18 años de edad: Verónica Gaytán, Martha Márquez, María de Jesús Reynoso, María Elena Romero, Dale Llynn León, Eunice Hidalgo y José Manuel Torres Martínez (quien después abreviaría su nombre simplemente a Manuel Torres). Carmen trajo consigo un nuevo capital al juego del campo: la danza contemporánea. Con la formación de FORO 7 comenzó también el linaje de los grupos de esta disciplina en la ciudad. Era el inicio de la década de los ochenta y la danza, si bien no la contemporánea, estaba a punto de vivir una explosión comercial en todo el mundo gracias a los videos de MTV, películas como *Flash Dance, Fame, A Chorus Line*, y el teatro musical de Broadway.

Invitados por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) a través de la gestión de Rodrigo Solo, en 1982, la pareja de bailarines Alex Ruiz y su esposa Noli Belanger se presentaron en el Teatro del Estado con su compañía DANCE THEATER USA, El grupo, registrado oficialmente en California como ALEX RUIZ DANCE THEATER, mezclaba en sus coreografías tendencias como la danza jazz, la danza moderna y el ballet. De acuerdo con Noli Belanger, Ruiz cambió el nombre del grupo por considerarlo demasiado pretencioso. La gira por México incluyó las ciudades de Mexicali, Tijuana y Ensenada, en Baja California, y el Teatro de la Danza, en la ciudad de México. Después de su presentación en Mexicali, Alex y Noli conocieron a Carmen Bojórquez y su aún muy joven grupo de bailarines. Carmen invitó a Alex a impartir un curso de danza jazz el siguiente verano (1983). En marzo de ese año, Carmen y su grupo pasaron de la CCM a la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) por lo que el curso se realizó ya en las instalaciones de esa institución. Entre los asistentes estaban las jóvenes maestras de jazz y tap Martha Milán y Lupita Tafoya, así como los integrantes de FORO 7.

La influencia de estos dos maestros fue importante para la conformación del campo dancístico, ya que contribuyeron a la formación técnica de los maestros de danza de la ciudad y también de los jóvenes bailarines bajo la tutela de Carmen. Para Manuel Torres, la compañía de Alex Ruiz fue de gran inspiración e incluso ha dedicado gran parte de su formación al estudio de la danza jazz.

Hijo de padres mexicanos, Ruiz nació en Estados Unidos y creció en la ciudad de Oakland, California, que en ese tiempo estaba poblada por familias de ascendencia diversa, italianas, afroamericanas, mexicanas, pero todos tenían una cosa en común: eran mayoritariamente pobres. (Noli Belanger, comunicación personal, 9 de octubre de 2014). Alex creció bailando tap en la esquina con los demás chicos negros, aprendiendo de todos. Desde los doce años trabajó como bailarín en los clubes nocturnos (en esos tiempos nadie supervisaba esos lugares) bailando en los clubes de negros la música de jazz. Algunos de esos músicos eran bastante famosos. Después tomó clases en Hollywood, pero se dio cuenta de que no sabía qué estaba haciendo, así que regresó al área de la bahía de San Francisco y se ganó una beca para entrenar dos años con el SAN FRANCISCO BALLET. Entró a la compañía y trabajó con ellos por un tiempo y después volvió a Hollywood donde tuvo mucho trabajo comercial, bailó mucho, tap, jazz, ballet, lo que fuera podía hacerlo, ¡hasta podía sacar el flamenco si quería! *(Ídem)*

Portador de una amplia trayectoria de formación en estas técnicas, Alex Ruiz colaboró en varias producciones con el coreógrafo estadounidense Alex Romero[1],incluida la película *Jailhouse Rock* con Elvis Presley, donde se le puede ver como parte del grupo de bailarines en la famosa escena de la canción homónima. En el libro *Alex Romero*, *The Man Who Made the Jailhouse Rock*, Alex Ruiz es citado como uno de los viejos amigos y asistente de Romero. (Knowles, 2013:3) Ruiz fue también amigo cercano de Eugene Louis Faccuito, mejor conocido como Luigi [2] Faccuito, con quien vivió un tiempo, estudió y colaboró.

1 Alex Romero (nac .en 1913 en San Antonio, Texas - fall. en 2007 en Woodland Hills, California) fue un coreógrafo y bailarín de tap norteamericano, que trabajó mayormente en Hollywood y coreografió los números musicales de una cantidad considerable de películas interpretadas por Gene Kelly, Frank Sinatra y Elvis Presley. Un dato curioso al respecto de Alex Romero es el hecho de ser hijo del general mexicano Miguel Quiroga, quien peleó con las fuerzas federales en la Revolución, durante la presidencia de Victoriano Huerta. Quiroga murió como resultado de un enfrentamiento con las fuerzas rebeldes en Monterrey y su madre se vio obligada a huir hacia Estados Unidos con su única hija Judith y Alejandro, en el vientre. Con los años, algunos de sus hermanos varones se reunirían con ellos en EE.UU. El apellido Romero lo adoptarían sus hermanos años después, al formar un grupo de danza con tendencia española al que nombraron The Romeros. (Knowles, 2013:10).

2 Luigi Faccuito creador del método Luigi, una metodología para la enseñanza de la danza jazz.

Por su parte, Noli Belanger estudió en la American Dance School, bajo la tutela de Eugene Loring, reconocido bailarín y coreógrafo estadounidense, autor de *Billy The Kid (1938) y The Sisters (1966),* pieza en la que Noli interpretó a una de las hermanas en una reposición de 1978. De igual manera, se la puede ver en los videos de Rick Springfield *Human Touch* (1983) y Lionel Ritchie *You are* (1982). Sin embargo, fue su colaboración y relación personal con Alex Ruiz, la que marcó su vida profesional y la llevó hasta Cuba, como primera bailarina invitada del BALLET DE CAMAGÜEY, con el montaje de *Un tranvía llamado deseo*, realizado por Ruiz en 1999.

Debido a la cercanía geográfica con la ciudad de Los Ángeles, Alex y Noli regresaron en algunas ocasiones a Mexicali a dar clases, montar coreografías o hacer presentaciones, hasta que finalmente se instalaron de forma permanente en la ciudad a principios de los años noventa. En distintas ocasiones, los integrantes de PARALELO 32 tomaron clases de danza jazz y tap con Alex Ruiz y Noli Belanger. Noli abrió en 2003 su propia escuela en Mexicali, la ESCUELA AMERICANA DE BALLET, donde continúa enseñando y compartiendo su experiencia dancística con sus estudiantes. Alex falleció en 2008.

1988 / JOSÉ LIMÓN EN CARTELERA
FOTÓGRAFA: CARMEN BOJÓRQUEZ

EL IMPULSO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

El 16 de enero de 2014, Baja California cumplió 62 años de haberse constituido como la entidad federativa número 29 de la República Mexicana. Fue en 1952 que el Territorio Norte de la Baja California cambió su estatus y con esto "se inició una etapa en la que acometer un sinfín de tareas legislativas para crear y reglamentar una serie de instituciones y organismos propios de un estado de la república". (Piñera, 1997:26)

En esos años ochenta el campo dancístico mexicalense tomaba forma; sus inclinaciones más marcadas: el ballet y la danza jazz hollywoodense. Con la llegada de Carmen Bojórquez a Mexicali se daba la emergencia de la danza contemporánea como una opción de formación dancística y, el inicio de una gestión intensa para promover y apoyar su producción y difusión, alimentando con esto al campo de la danza en general.

1985 / MOTÍN A BORDO
COREOGRAFÍA: CARMEN BOJÓRQUEZ

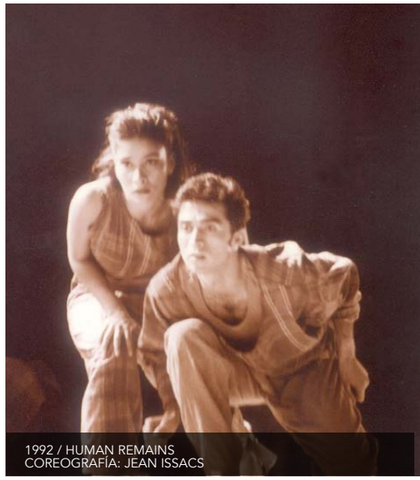
1997 / OBSESOS EN LA PANCITA DE LA LUNA
COREOGRAFÍA: ÁNGEL NORZAGARAY
FOTÓGRAFO: JULIO I. MORALES

1996 / PLANETAS INTERNOS
COREOGRAFÍA: EUNICE HIDALGO
FOTÓGRAFO: JULIO I. MORALES

1999 / DEL MAR SOLO EL RECUERDO (Y UNA CONVERSACIÓN)
COREOGRAFÍA: MARCO ANTONIO SILVA
FOTÓGRAFO: JULIO I. MORALES

1996 / PÁGINA 3, DIARIO DE ELENA
COREOGRAFÍA: MIGUEL MANCILLAS
FOTÓGRAFO: JULIO I. MORALES

1996 / FINAL DE UN DÍA SIN HISTORIA
COREOGRAFÍA: HILDELENA VAZQUEZ
FOTÓGRAFO: JULIO I. MORALES



1992 / HUMAN REMAINS
COREOGRAFÍA: JEAN ISSACS

En este clima de crecimiento y progreso se fundó en 1957 la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), siendo gobernador del estado el licenciado Braulio Maldonado Sández y presidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines. Cuatro años después, en septiembre de 1961, durante la rectoría del doctor Santos Silva Cota, se creó el Departamento de Difusión Cultural por iniciativa del doctor David Piñera, "con el propósito de realizar actividades que, por una parte, permitieran complementar la formación intelectual y artística que los estudiantes recibían en las aulas de clase y por otra, hacer llegar a los diversos sectores de la sociedad bajacaliforniana el mensaje cultural universitario". (Piñera, 1997:54)

Así, desde su nacimiento la UABC ha sido una pieza fundamental en el desarrollo de la identidad socio-cultural y artística del estado bajacaliforniano. "La Universidad vino a desempeñar el papel de elemento impulsor y coordinador de las expresiones culturales en el medio" (*ídem*). A través de los cursos y las actividades promovidas por el Departamento de Difusión Cultural (después Dirección General de Extensión Universitaria) la universidad ha provisto a la sociedad de opciones de formación artística en distintas disciplinas como la danza, la música, el teatro y las artes plásticas. De igual manera, ha brindado a artistas consolidados y emergentes, la infraestructura necesaria para realizar sus actividades de creación: talleres de pintura o escultura, salones de música, galerías, el Teatro Universitario: inaugurado en 1983 y que albergó el primer salón de danza en su segundo piso.

Los cursos culturales han sido punto de inicio en la trayectoria de artistas que han trascendido la escena local y se han hecho un lugar en el panorama de las artes a nivel nacional e internacional. Los grupos representativos, diseñados durante la década de los ochenta, han sido plataformas importantes para el despegue del talento local. El grupo de teatro Mexicali a Secas, dirigido por Ángel Norzagaray, los grupos musicales La Choya y el Son de Acá (fundados por Luis Hirales), el grupo de danza folclórica Ollín Yoliztli de José Luis Parra y, por supuesto, en la danza contemporánea Paralelo 32, de Carmen Bojórquez y después el Taller Coreográfico de la UABC, de Patricia Aguilar, permitieron el desarrollo y crecimiento de sus integrantes, al brindar la posibilidad de profesionalización en las distintas disciplinas. En el caso de la danza contemporánea, la UABC ha sido la sede donde se han logrado cristalizar muchos proyectos, y es indiscutiblemente la institución que más ha sustentado su promoción y difusión; ejemplo contundente es la realización del Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras, que celebró su 23 edición en 2015.

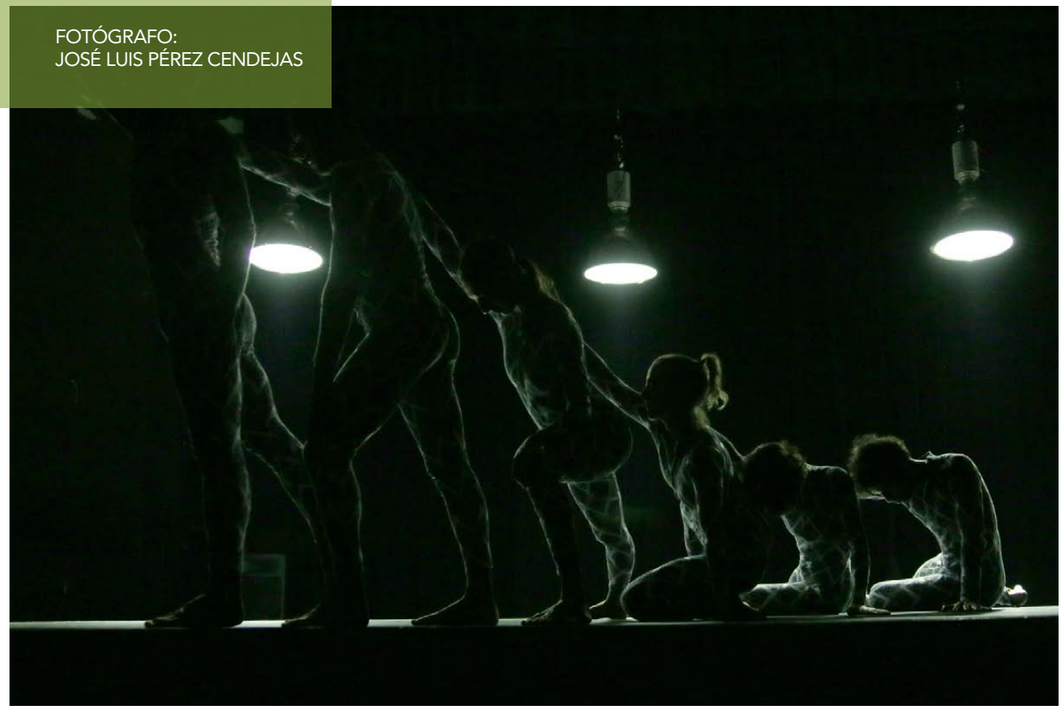
Con la creación de la Escuela de Artes en 2003, la UABC volvió a demostrar su compromiso con el desarrollo de la actividad artística en la entidad. El proyecto de la Licenciatura en Danza, encabezado en su construcción por la maestra Carmen Bojórquez y el maestro José Guadalupe Rodríguez, proveniente del D.F., ha posibilitado una enseñanza dancística sistematizada e integral, con clases de técnica clásica, contemporánea, folclórica, música, filosofía y teoría de la danza, composición coreográfica, e incluso gestión y diseño de proyectos. Con apenas siete generaciones de egresados (hasta 2015), la licenciatura ha visto nacer entre sus filas de estudiantes a varias compañías locales, que comienzan a hacerse de un lugar en el gusto del público.

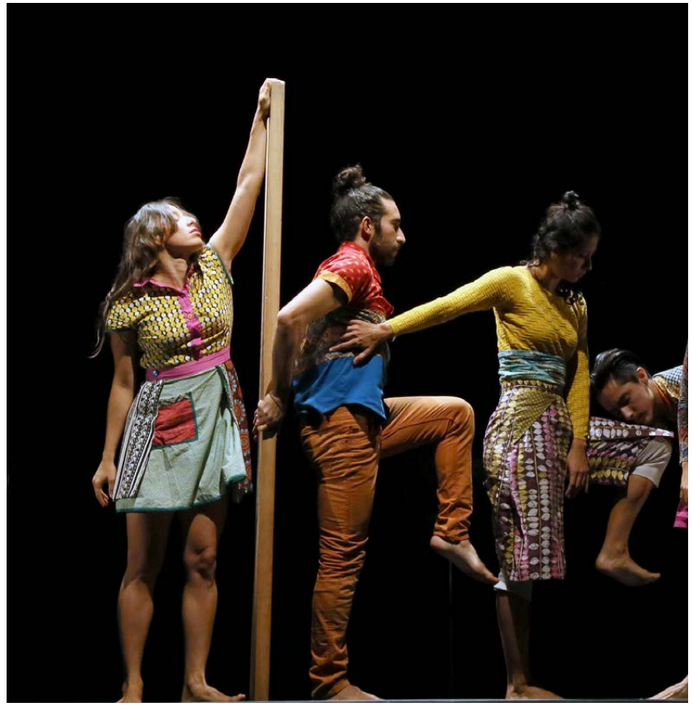
La Licenciatura en Danza de la UABC ha probado que es una iniciativa redituable para el capital dancístico mexicalense, ya que a solo ocho años de su fundación se han conformado varias agrupaciones que integran maestros, egresados y alumnos de este programa. Tal es el caso de Sin Luna Danza Punk, grupo fundado y dirigido por Rosa A. Gómez y el doctor Luis Ongay Flores (1979-2014), Tranze Producciones de Zulma Frías y Zarina Mendoza, y Bajo la Lápida de Armando Leal. Los estudiantes de la licenciatura se han insertado también en agrupaciones como Dunas, con sede en la Casa de la Cultura, dirigida por Aída Corral; Kadanza, dirigida por Karen Denis, y D Danza Contemporánea, liderada por Daniela Muñoz.

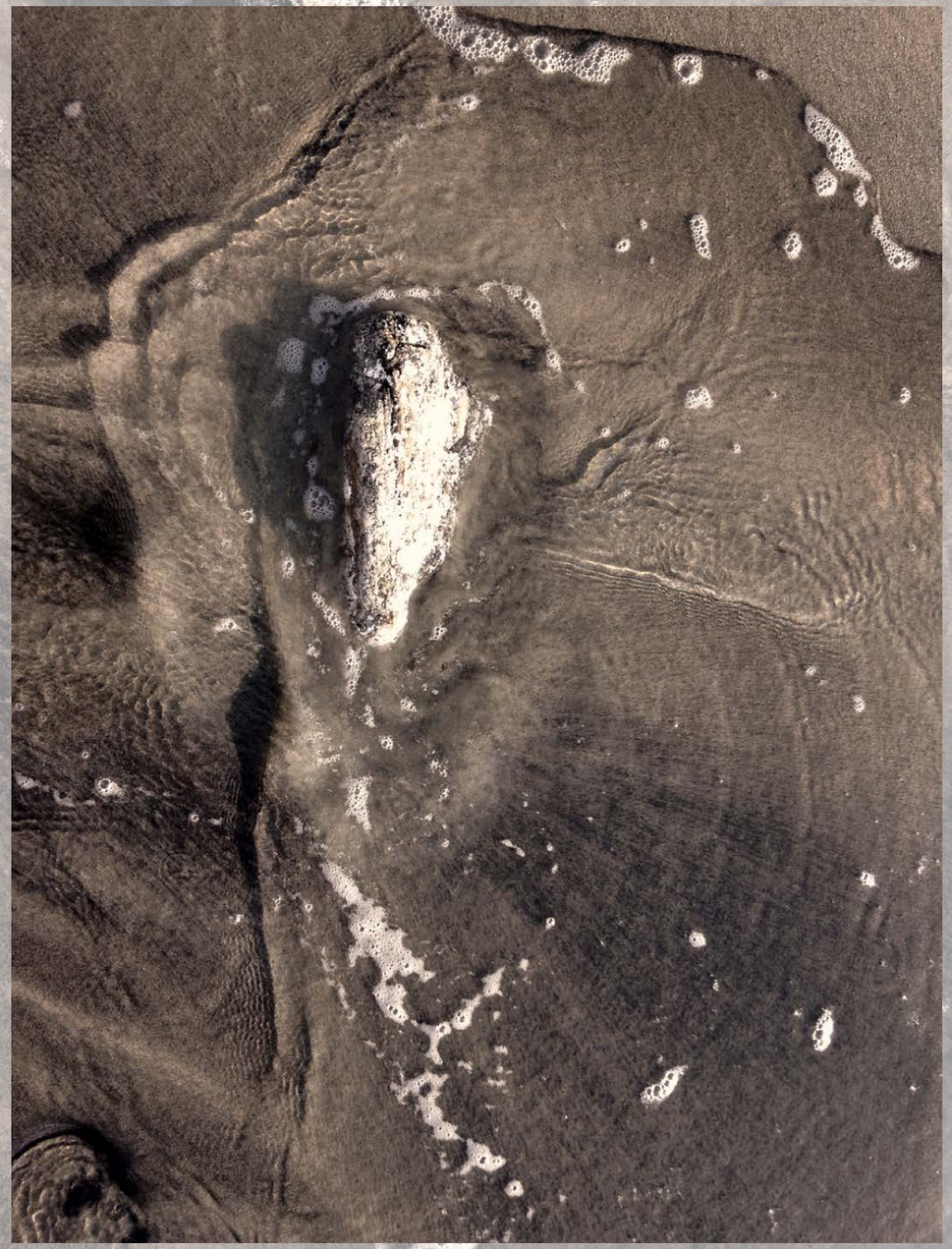
Las herramientas autogestivas, el conocimiento de tendencias artísticas globales aprendidas en la licenciatura, aunado al acceso infinito a la información que provee el internet, les brinda a estos jóvenes egresados una gran ventaja sobre la generación que les precedió, lo cual deja quizás entrever un futuro prometedor para el campo dancístico mexicalense. Será interesante sopesar, en años venideros, la influencia de estas medidas educativas en el campo de la danza y del arte en general en la ciudad.∎

1995 / MARIANA
COREOGRAFÍA: RUBY GÁMEZ
FOTÓGRAFO: ARTURO CASILLAS

FOTÓGRAFO:
JOSÉ LUIS PÉREZ CENDEJAS







DE LA PALABRA:
DIARIO DERIVADO DE UNA REFLEXIÓN SOBRE LENGUAJE EN LA DOCENCIA Y CREACIÓN DE LA DANZA

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Día 1

Estoy sentada en lo alto de una colina; abajo el mar, arriba los cuerpos movientes, alrededor el atardecer. Más temprano, al llegar a lo que sería mi casa temporal en este pueblo dije “hola” a mi nuevas compañeras. Por toda respuesta obtuve una mirada curiosa, una sonrisa y la parte superior de su cuerpo volteando, censándome para luego volver a darme la espalda y continuar cortando fruta. Poco después encontré una notita en mi cuarto, escrita aprisa sobre una hoja de cuaderno flotando hacia mí: Bienvenido, perdona que no somos muy sociables ahora, estamos en un período de silencio como forma de meditación. Volvemos a hablar el 31.11. Tatjana + Matilde.

¡Vaya coincidencia!, pienso ahora desde la colina que me ofrece al viento. Es verdad que he venido hasta aquí a visitar a mi maestra de yoga, sin embargo la otra poderosa razón para estar aquí es escribir justamente sobre eso: la palabra. Irónicamente parecía no poder hacerlo mientras me encontraba en mi ciudad cotidiana, propulsada por las palabras, antecedida por éstas en toda acción, jalada también por ellas; rodeada, en fin, mientras intentaba ser coherente en el decir y el hacer, pues creo firmemente que toda nuestra práctica debe ser así: coherente. Las palabras deben ser representativas del proceso al que se estén refiriendo y viceversa.

Día 2 + Día -31

El señor gobernador venía. A Cristina le habían dicho que a las 11, ya era la 1:30 y no se le veía por ningún lado. Decidí aprovechar e irme. Subí la colina bajo el sol de esa hora; la calle a medio pavimentar aguardaba el visto bueno, los trabajadores daban los toques finales echando agua sobre la tierra recién removida para no levantar polvo indeseado, no fuera a hacer llorar a alguien.

En la cima de la colina, antes de bajar al pueblo que hay del otro lado, hice un alto con la señora que vende cocos. Me encontré con que también ofrecía un sorpresivo menú vegetariano para atender a una escuela de yoga que está justo cruzando la carretera. Para mi asombro ella y yo nos reconocimos las caras a pesar del medio año de distancia. Al poco rato comenzaron a llegar, ¡así que eran los alumnos de ese centro los que estaban en el retiro de silencio!. Se comunicaban con Margarita usando libretitas en donde escribían todo, pedían frijoles, cocos, tortillas. Era claro que ya llevaban algún tiempo así pues Margarita parecía muy familiar con la dinámica. Y ahí estábamos, cada uno en una mesa, sin hablar. Llegó una chica más y al no encontrar mesa libre se sentó en el extremo de la mía; no volteó a verme en ningún momento, ni siquiera para tomar la salsa que me había traído Margarita, seguramente la mirada le parecía una forma de no-silencio.

El único ruido que se percibía era el de un celular y palabras en alemán, aisladas: una pareja méxico-alemana esperaba a que se reabriera el paso en la carretera, cerrada en la espera del señor gobernador. Ella leía en una *tablet* mientras él tomaba clases de alemán en su telefonito repitiendo mecánicamente en voz alta cada palabra. Yo no entendía, al menos no las palabras.

Jesús Manuel era el último miembro de esta comunidad espontánea reunida alrededor de la palabra, ausente o presente. El niño de Margarita, de dos años y poco de edad, todavía no articulaba palabras claras. Los sonidos que emergían puros desde el fondo de una gran pancita y los ojos profundos de la cara que no correspondía a un niño de su edad, eran suficientes para comunicarnos en ese momento. Horas después, remontando la colina en dirección opuesta tomé la decisión: quería dejar un recado a las chicas para pedirles que por favor me contaran de su experiencia en relación a la palabra, una vez que terminara su meditación silenciosa, ¿qué sentían al hablar otra vez? ¿Qué sentirían?.

He conocido a una comunidad que lo explica así: Hay dos cuevas de placer en el cuerpo, una es la vagina y cuando el pene se mueve adentro, crea. Otra es la boca y cuando la lengua se mueve adentro, también crea. Quizás los bailarines tenemos una tercera "cueva del placer", el cuerpo. Y cuando nuestro cuerpo se mueve *adentro* de nuestro cuerpo, creamos. En ese momento en el que nos estamos moviendo de manera totalmente consciente.

Día 3 + Día 2

Hoy durante la mañana no pensé mucho en el tema. Pero finalmente a la hora de la comida éste apareció tan claro que no pude ignorarlo. Había caído en una palapita en el pueblo de junto, y como si este pequeño desplazamiento lo disparara todo, notaba más que otras veces la música de las personas a mi alrededor. A diferencia de la comida de ayer, esta vez todos hablaban, había miles de palabras bailoteando en el aire, cada una más pesada o más ligera, dando volteretas o flotando grave. Por supuesto el viaje siempre denota la reflexión del lenguaje: ¿qué se dice?, ¿cómo se dice?, nos pone en este lugar de evidente otredad donde somos más sensibles a todo lo que pasa a nuestro alrededor.

Ayer mismo durante la última clase de práctica de la nueva generación de maestros, alguien daba una instrucción en inglés. Creo recordar que decían *squeeze*, aprieta, refiriéndose al piso pélvico. Yo pensé en lo poco afortunado de la elección de esta palabra. ¡Qué relación tan distinta podría permitir por ejemplo la palabra "activa"!. Cuando este futuro maestro diga *squeeze* a su alumno/a, ¿cómo va a encontrar el camino sutil que permite distinguir cada una de las partes de su piso pélvico?, más aún ¿cómo va a permitirse *más de una* posibilidad para percibir lo que agrupamos bajo el nombre "piso pélvico"?. Y por lo tanto, ¿cómo va a moverse desde un cierto entendimiento que haya desarrollado de este dichoso "piso pélvico"?

Día 3.1

Veo ahora a los *surfers* y me da curiosidad saber cómo habrán aprendido a pasar por ese túnel de agua-luz. Sin duda imitando, viendo e imitando. Pero, ya que esto me ocupa ahora: ¿qué palabras concretas habrá usado su maestra/o para hablar del momento exacto en el que hay que ir incorporándose, cómo balancear el peso sobre la tabla y qué tanto pueden acariciar la pared traslúcida antes de que ésta los lleve consigo a la profundidad de azules y peces?

He visto una familia pasar. Suele ocurrir así, pero esta vez la forma de moverse de los cuatro era sorprendentemente similar. Los hijos habían logrado una perfecta mezcla de las características estructurales y motrices más notorias de los padres. Allí sin duda no hubo palabras *inter-medias*, y más clara la apropiación no podía ser. ¿Qué tan necesario es entonces hablar? Por supuesto esta es una pregunta retórica que sólo pretende revalorar la palabra, darnos cuenta de que muchas cosas pasarán a un lado de ella, a través de ella y a pesar de ella. Es nuestro trabajo hacer que también pasen cosas *gracias* a ella, *junto* con ella.

Por otro lado, y particularmente en este ejemplo gracias a la familia caminante, podemos considerar si lo que nos interesa es lograr una réplica del movimiento de quien esté encargado de guiar una clase de danza o la creación de una obra, o si lo que nos interesa es más bien potenciar descubrimientos desde cada ser que esté compartiendo con nosotros el acto de moverse. ¿Hasta dónde mostraremos y hasta dónde hablaremos?

Día 4 + Día -127 + Día 2

Esta inquietud de reflexionar sobre la danza y la palabra había cristalizado el día que decidí entrevistar a una maestra de gaga. Durante sus clases y el proceso de montaje de su obra me había llamado mucho la atención la forma en la que se relacionaba con la palabra: la encontraba cuidada y elegante. Perfeccionista mientras montaba la obra, se tomaba tanto tiempo para mostrar precisiones al movimiento, como para explicar, desde su boca, buscando las palabras que nos condujeran de la mano para entender la calidad de movimiento que pretendía. Había visto con otras personas procesos similares pero creo que se decantaban más por la metáfora externa. Esta coreógrafa parecía dar una nueva dimensión en donde se incluía no sólo la alegoría que implica al cuerpo como territorio que en efecto es capaz de toda esta gama de fenómenos, sino también la sonoridad de la palabra y hasta el eco en el cuerpo.

El día que la entrevisté no llevaba grabadora. Fue repentino pero también lo agradecí pues el efecto fue el siguiente: tenía una atención particular en lo que pasaba, no sólo la escuchaba sino que todos mis sentidos estaban volcados a ella, como si confiara en que más tarde, al recordar cómo se había movido su mano, recordaría también la palabra que había estado allí. Finalmente, si el tejido del movimiento y de lo que irradiamos se entreteje con el bordado de las palabras, tiene sentido confiar en esta memoria expandida.

Los sentimientos que había tenido mientras trabajábamos juntas se corroboraron. Doron hablaba y cada palabra era justa. Al principio me contó su historia, cómo había llegado a estar en la compañía de danza Batsheva justo en el momento en el que Ohad Naharin, el director, desarrollaba su lenguaje. Éste había surgido gracias a las auto-exploraciones de movimiento luego de una grave lesión. Me contó de cómo la manera de "enseñar" gaga se había articulado gracias a la necesidad de comunicar movimiento a la gente administrativa de la compañía, que veía a los bailarines y decía a Ohad algo como: "¡danos clase por favor, queremos experimentar eso!" Eventualmente esto permeó su trabajo con el ensamble, se volvió parte fundamental del entrenamiento y de la creación. Ahora la técnica gaga se enseña mediante instrucciones concretas, comunicadas con un lenguaje cotidiano, que a la vez permite un amplio espacio para la exploración, gracias a la riqueza de las imágenes provistas.

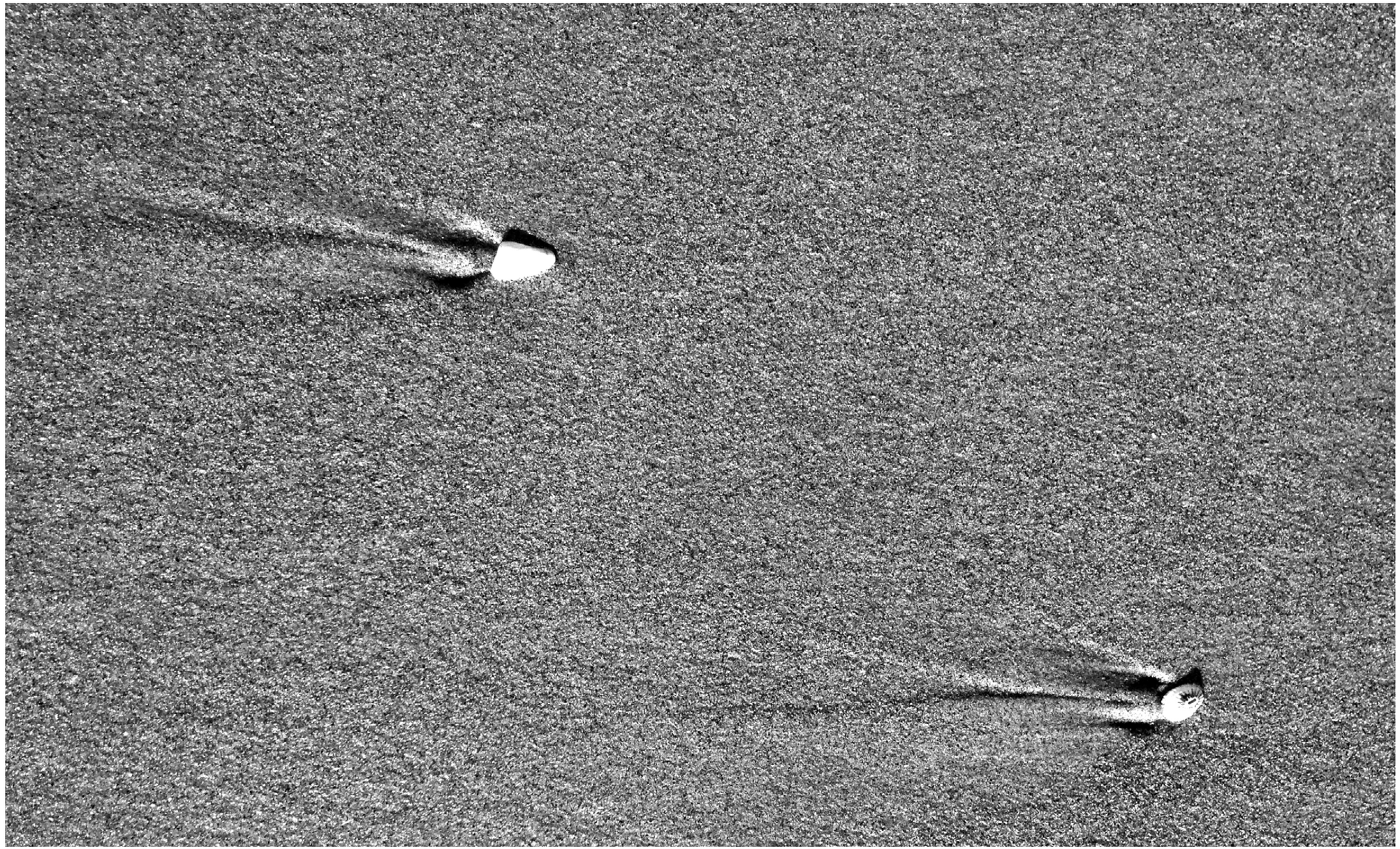
¿Por qué fue que Ohad decidió abandonar el lenguaje técnico y apostar por otra forma de relacionarse con la sensación y el movimiento desde la palabra? Tantas y variadas técnicas somáticas han ido por un camino similar, Feldenkrais, Body Mind Centering, etcétera. En todas ellas, al igual que en el trabajo de Doron, considero que se aboga por la sutileza en el mundo, sin perder la claridad necesaria para continuar la creación.

Día 5 + Dia -673

Hoy termina mi estadía y finalmente pude leer un texto que me había compartido hace tiempo un querido maestro. Hablaba sobre el lenguaje, entre otras cosas, enfocado desde una reflexión sobre el espíritu y la práctica somática. Gracias a él terminaron de aclararse ciertas ideas que había escrito ayer o antier. Mi preocupación por llevar la atención al uso del lenguaje en la danza viene de un sentimiento, una noción. Es el sentimiento de ruptura. A mu-

chos niveles, desde donde queramos verlo: femenino-masculino, norte-sur, cuerpo-mente-espíritu, ciencia-arte, izquierda-derecha. Palabra-acción. Como escribe Schwartz, el lenguaje debería estar *enzarzado* con el mundo que describe. Las palabras que escojamos para relacionarnos en el terreno de la danza hablarán de nuestras creencias: ¿es el cuerpo el instrumento de la danza o es el ser humano el medio de la danza?

Considerando que la palabra es la forma en la que creamos desde la mente-lógica y la acción la forma en la que creamos desde la mente-cuerpo, estas dos deben estar relacionadas pues están viviendo una misma experiencia. Debemos permitirles ser juntas: mente lógica, mente cuerpo. Ya lo escribió alguien más: se trata de la manera en la que las cosas se relacionan, no en la que difieren. Con una palabra justa estaremos remendando la ruptura, tendiendo el puente que enlaza el mundo, ese mundo de la danza que nos concierne ahora y que idealmente daría tanta importancia a la experiencia y la sensación, así como al intelecto, análisis y claridad de pensamiento, para referirme a la situación señalada por Schwartz, en la que a veces parece tener más peso sólo una parte. Esa palabra justa será aquella *con* la cual nuestro movimiento podrá ser realmente habitado por nosotros. Un movimiento del que nos apropiamos orgánicamente, que hacemos conscientemente, nos empodera. Qué distinta es nuestra práctica entonces, pienso mientras las curvas infinitas en el regreso me alejan de la colina y del sueño.



LA DANZA EN LA TELEVISIÓN

POR **CARMEN BOJÓRQUEZ**

El mundo actual no podría ser explicado sin los medios de comunicación masiva. La comunicación de masas significa *masificación* de la información y de la cultura (Urrutia, 1990; Munné, 1980). Entre ellos destaca sin lugar a dudas la televisión, cuya influencia se hace patente en el cotidiano de un gran número de personas. Y hoy más que nunca, cuando la mayoría de las personas que vivimos en este planeta tenemos la posibilidad de recibir a la vez los mismos mensajes (Jiménez, 1985). Con sus versiones por cable y por satélite, la televisión es en esta era global el más eficiente sistema de transmisión de símbolos y mensajes que la humanidad haya creado. Un recurso idóneo para la construcción de identidades (Barker. 2003).

El arte (y en especial la danza, temas de moda en la programación televisiva actual) podría tener un poderoso aliado en este medio tan amplio y accesible. La difusión y el conocimiento de la danza, por consecuencia, deberían también haberse ya enriquecido, y los resultados favorables verse al menos reflejados en un sustancial incremento de los públicos. Sin embargo sabemos que no es así. El problema radica entonces, quizás, en la imagen que la televisión transmite de la danza.

La capacidad que tiene la televisión de construir identidades le permite también crear, desmentir o preservar estereotipos. Ahí está el problema de la danza en la televisión: los bailarines, maestros y coreógrafos que ésta difunde son clichés de un medio en el que, si bien es cierto el éxito o la calidad se miden por el rigor, la disciplina y el esfuerzo, estos no necesariamente van acompañados por el egoísmo, la envidia, la intolerancia, la deshonestidad y la amargura que la pantalla nos muestra.

Además de los programas populares de concurso como *Dancing With The Stars o So You Think You Can Dance* hay otros programas en los que el proceso (o supuesto proceso) de vida dentro de la danza juega un papel preponderante. Vamos a referirnos a dos de estos programas: el programa de telerrealidad *Dance Moms* que se transmite desde julio de 2011 (producido por la cadena Lifetime y creado por Collins Avenue Productions) y la nueva serie iniciada en noviembre de 2015, *Flesh and bone* de la cadena Starz (creada por Moira Walley-Beckett).

Dance Moms se basa en el estudio de danza de Abby Lee y en su grupo representativo, donde niñas de 7 a 13 años en compañía de sus madres enfrentan en cada episodio el rigor y mano dura de Abby, quien está convencida que para lograr un bailarín de excelencia es necesario humillar y vejar a sus alumnos. La misma página de la academia (http://abbyleedancecompany.com/) resalta esta característica "académica": *You will get the grueling hands-on lessons in sweat, humility, ethics, etiquette and networking. There is a huge difference between the ability to dance and the ability to make a living as a dancer!* (¡Recibirás extenuantes lecciones prácticas sobre sudor, humildad, ética, modales y relaciones públicas. No es lo mismo tener capacidad para bailar y tener capacidad para vivir del baile!)

Evidentemente hay una enorme carga de verdad, pues aún existen maestros de danza que crean un personaje en el salón de clases y reproducen los mecanismos de un cuartel, y hasta justifican el uso de la fuerza y el maltrato físico y verbal como herramienta necesaria para entrenar el cuerpo y la mente de un bailarín.

¿Cuál es la línea que separa la estricta disciplina y firmeza del rigor intolerante y maltrato, para enseñar danza? Sin duda es el respeto. El estereotipo del profesor de danza dictatorial y sus alumnos amedrentados y sumisos es lo que ofrece *Dance Moms*. Otro estereotipo que vende es el de la competencia

feroz y el juego sucio, sobre todo entre las madres, quienes en conjunto forman un estereotipo más: el ama de casa clase media alta que dedica todo su esfuerzo para lograr que su hija sea lo que ella no logro ser, una gran bailarina.

El resultado es un programa dónde lo menos importante es la danza como arte. Las niñas bailan bien, ¿y?.... Han ganado muchos concursos, ¿y?... Han conseguido alcanzar fama a temprana edad, ¿y?... Estos logros ¿benefician a la danza? Creo que no, cualquier padre con sentido común no deseará ver a su hijo sometido a tanta falta de respeto, no permitirá que en aras de levantar la pierna más alto o dar un giro más se deba pisotear su autoestima, no creerá que tantas lágrimas se necesiten para aprender un arte.

El asunto aquí es que los aprendices no bailan para comunicar o provocar placer (las coreografías son horribles) bailan para ganar concursos y trepar semana tras semana hasta alcanzar el lugar más alto en la *pirámide*, método de clasificación con el que Abby justifica los momentos en que más intolerante se muestra.

La primera temporada de *Flesh and bone* es una buena historia, con muy buenos bailarines, bien producida, sin duda una serie que atrapa. Tiene como coreógrafo y asesor a Ethan Stiefel pero también nos muestra una serie de estereotipos alrededor de una compañía profesional de ballet. El más destacado, el del director y coreógrafo: un ex bailarín triunfador que logró salir adelante a pesar de una oscura niñez, se convierte en una gran figura, triunfa con su compañía y como coreógrafo pero hacia el final de su carrera se convierte en un divo amargado, manipulador y misógino que abusa sexualmente de sus bailarines y física, mental y verbalmente de toda la compañía.

La primera bailarina también: hacia el final de su carrera, bella, más allá de todo, inalcanzable, que lucha por seguir siendo, y eso la convierte en una persona mala, resentida y solitaria. En cuanto a la compañía, se trata de un grupo en el que no hay cabida para la solidaridad y el compañerismo, y en que campea la envidia y deslealtad como estrategia de sobrevivencia: ellas anoréxicas y bobas, ellos pervertidos sexuales.

Por si fuera poco, el patrocinador de la compañía es un millonario que busaca acostarse con las bailarinas. Y finalmente la recién llegada, la elegida con un talento natural sobresaliente, con una historia familiar muy negra, que llega a la compañía para despertar los peores instintos de los demás personajes, al principio tímida y tonta, después... ya lo sabremos en la segunda temporada.

¿Quién en su sano juicio le gustaría pertenecer a un grupo así?, ¿En qué lugar queda la gente de danza, sus valores, cuando lo que se muestra es la carencia total de humanismo? La verdad es muy diferente. Seguramente muchos de lo que aquí se narra ha sucedido o puede suceder, y por supuesto que en la danza existe la competencia, egos enormes y el éxito se mide por el rigor, pero la disciplina y el esfuerzo va mayormente acompañado de tolerancia, solidaridad, pasión, respeto y felicidad.

http://sic.conaculta.gob.mx/encuesta/encuesta/c3.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=XNBtN-Oa2JY

https://www.youtube.com/watch?v=-QukgY5LB2ws

CONVOCATORIA

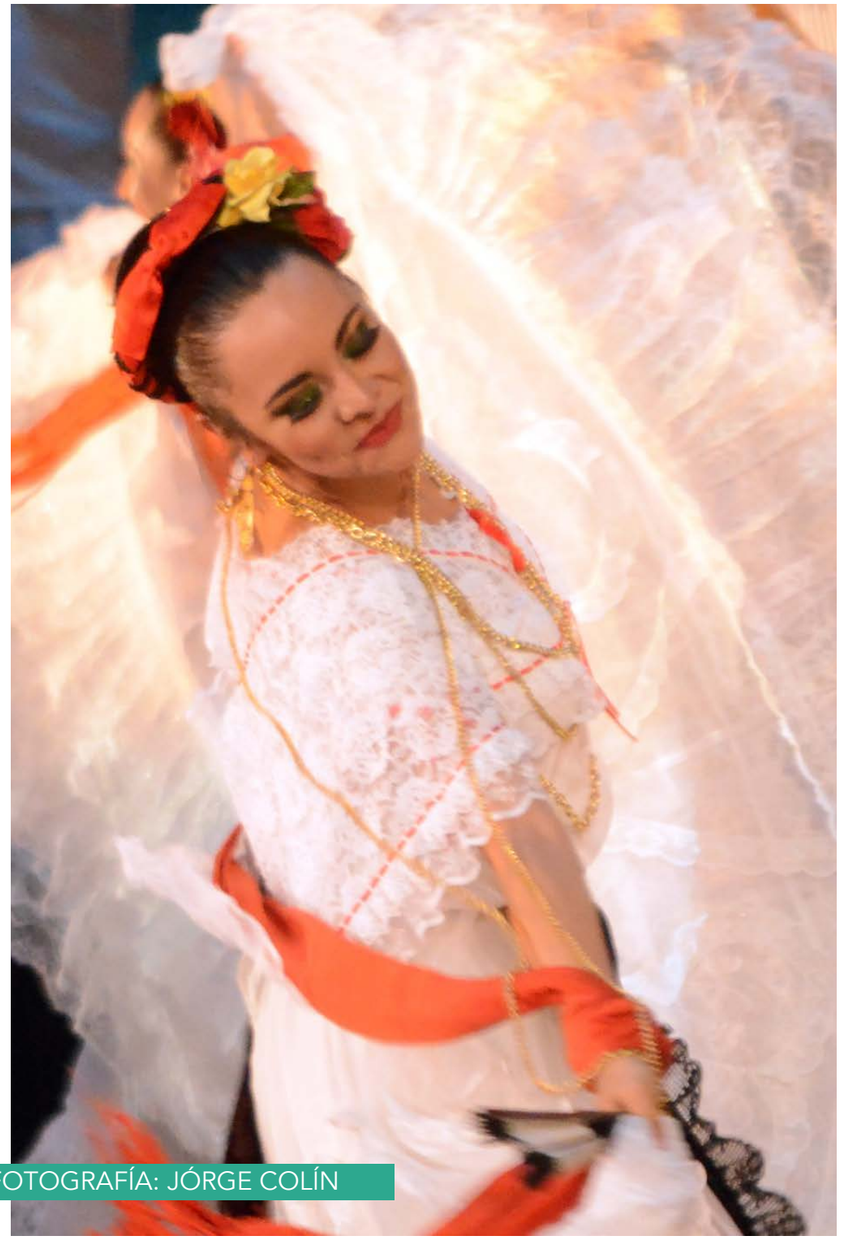
AL PUESTO DE DIRECCIÓN del Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC)

ICONOGRAFÍA

TEATRO DE LA DANZA

CONTRADANZA / FOTÓGRAFÍA:BRENDA HERNÁNDEZ REYES

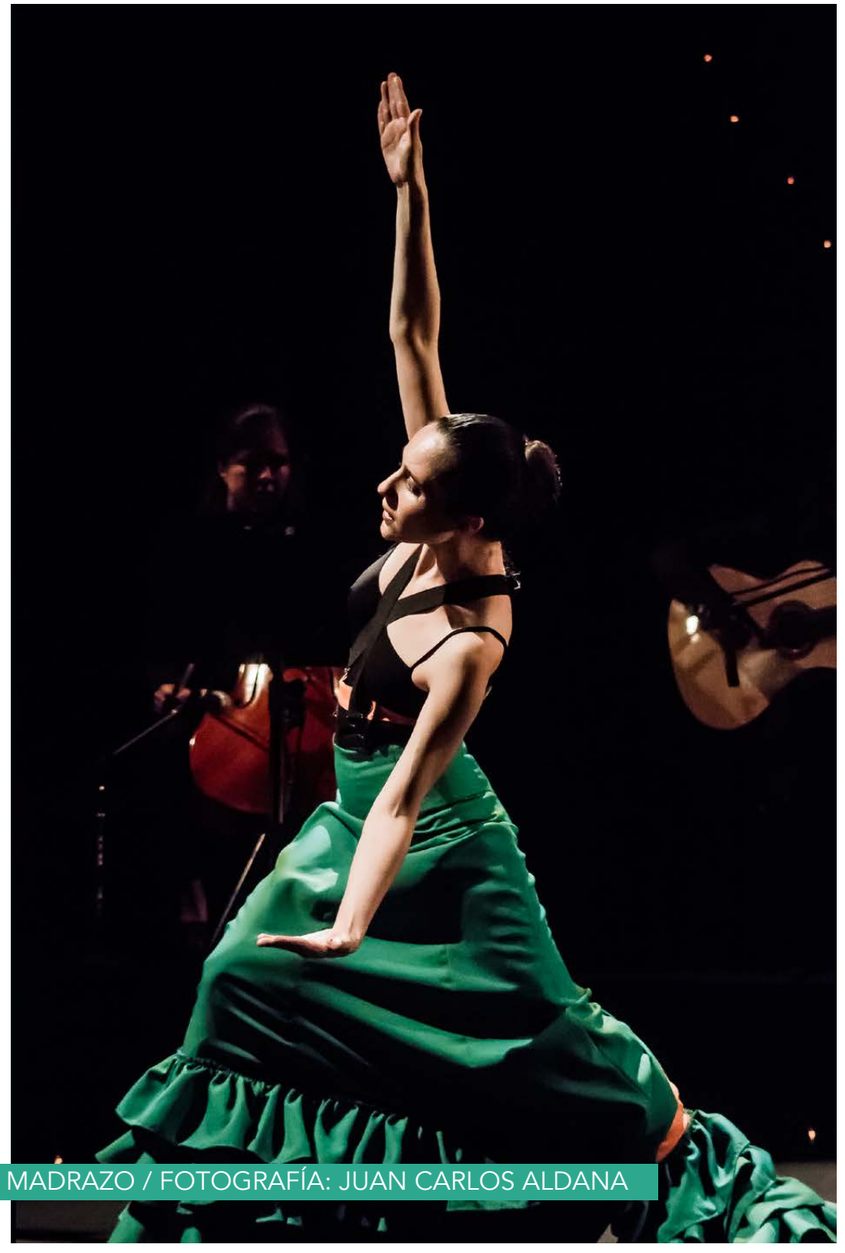
PEDRO Y EL LOBO / FOTOGRAFÍA: GUILLERMO GALINDO



CNDF / FOTOGRAFÍA: JÓRGE COLÍN

LA PARADOJA / FOTOGRAFÍA: JUAN ESPINOZA

JACQUELINE LÓPEZ / FOTOGRAFÍA: HÉCTOR LARA



CASILDA MADRAZO / FOTOGRAFÍA: JUAN CARLOS ALDANA

LA DANZA DE LOS CISNES / FOTOGRAFÍA: BRENDA HERNÁNDEZ

CONTRADANZA / FOTÓGRAFÍA:BRENDA HERNÁNDEZ REYES

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INTER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".